

السياق التاريخى للمذابح الحميدية
١٨٩٤ ـ ١٨٩٦

د. محمد رفعت الإمام

بداءة ، تجدر الإشارة إلى أن القضية الأرمنية فى الدولة العثمانية قد وُلدت رسمياً بموجب المادة «٦١» من معاهدة برلين عام ١٨٧٨ التى نصت على أن : «يتعهد الباب العالى ، وبدون أى تأخير ، بإدخال التحسينات والإصلاحات التى تستلزمها المتطلبات المحلية فى الولايات التى يقطنها الأرمن ، وضمان أمنهم تجاه الچراكسة والأكراد ، كما يتعين على الباب العالى من حين لآخر أن يُحيط القوى الكبرى ـ التى ستقوم بالإشراف على تنفيذ الإصلاحات ـ علماً بأى أمر يتعلق بذلك» .

بيد أن الإدارة العثمانية لم تُنفذ ما وعدت به من «إصلاحات» للأرمن العثمانيين ، وفى عين اللحظة ، انشغلت أوربا لاسيما الدول التى قبلت مراقبة تنفيذ المادة «٦١» بمصالحها الكبرى عن الاهتمام بالقضية الأرمنية . وفى ظل هذه الظروف ، انتهج عدد ليس بالقليل من الأرمن العثمانيين الدروب غير الدبلوماسية بغية تنفيذ المادة «٦١» وحل قضيتهم . وقد تمخض عن هذه المرحلة ميلاد «التنظيمات الثورية الأرمنية» داخل الدولة العثمانية وخارجها . ومنذ منتصف عام ١٨٩١ وحتى منتصف عام ١٨٩٤ ، قام الثوار الأرمن بسلسلة من المظاهرات والانتفاضات والاغتيالات فى الولايات الأرمنية والعاصمة العثمانية ، قابلها الباب العالى بسلسلة مضادة من التنكيلات والمصادرات والاتهامات والمحاكمات .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ؛ إذ توّلد عن تصاعد الأزمة الأرمنية تدشين النظام العثمانى سياسة «المذابح» كآلية رسمية لمواجهة انتفاضات الأرمن وحل قضيتهم خلال الفترة من ١٨٩٤ ـ ١٨٩٦ . ورغم الجدل حول عدد ضحايا الأرمن فى هذه المذابح الذى يتراوح بين «١٠٠ ـ ١٥٠» ألف نسمة ، فإنه من الثابت نزوح آلاف آخرين إلى البلاد العربية وروسيا والبلقان وأوربا والولايات المتحدة مما أدى إلى خلخلة البنية السكانية الأرمنية فى أرمينية العثمانية وبالذات فى أرضروم وڤان وبيتليس ، وكذا ، فى بقية الخريطة السكانية الأرمنية العثمانية .

ورغم أن القضية الأرمنية كانت لا تعدو أن تكون مجرد مجموعة «إصلاحات إدارية» فى الولايات التى يسكنها الأرمن العثمانيون فى شرقى الأناضول ، فإن الغرب قد صوَّرها للرأى العام على أنها صراع الإسلام ضد المسيحية ، ووصف المذابح التى نجمت عنها بأنها «دينية» . ليس هذا فحسب ، بل لجأت أدبيات الغرب إلى تشويه الإسلام من خلال الربط بينه وبين اقتراف المذابح . أكثر من هذا ، ذهبت هذه الأدبيات إلى أن السياسة العثمانية فى ردائها الإسلامى رمت إلى إفناء المسيحية فى الشرق بالقضاء على الجنس الأرمنى ، وكذا ، فرض الإسلام بحد السيف على الأرمن ليكون بمثابة البديل عن الذبح أو الإزاحة .

وخلاصة القول ، تكونت فى مخيلة الغرب صورة مفادها أن الإسلام الدموى قد فرض نفسه بالقوة والإرهاب على الأرمن المسالمين المغلوبين على أمرهم واضطرهم إلى التدين به . وجدير بالتسجيل هنا أن النظام العثمانى والغرب قد اشتركا معاً عبر آليات ووسائل متعددة لخلق هذه الصورة . وفى الواقع ، تُعد أحداث عامىّ ١٨٩٤ ـ ١٨٩٦ نتيجة حتمية لتضارب مصالح الدولة العثمانية والأقليات المسيحية (الأرمن) والغرب . وفى هذا الإطار ، لعبت جميع الأطراف المتصارعة بورقة «الدين» التى غالباً ما تأتى أُكلها بسرعة .

وهكذا ، فى ضوء الملابسات آنفة الوصف بين الثالوث : النظام العثمانى والأقليات المسيحية والغرب ، نستطيع تركيب الصورة التى بمقتضاها اتسمت الأزمة الأرمنية مع النظام العثمانى بالعنف والدموية واكتُسيت ثوباً دينياً .

فى البدء ، لم يكن القرن التاسع عشر قرناً للهزائم العثمانية العسكرية فقط ، ولكنه كان قرن «تحجيم العثمانيين وجرح عزة نفوسهم وكرامتهم» . إذ أن ثورات الأقليات المسيحية ، وتدخل الغرب لصالحهم ، قد أفضى إلى «انسلاخات» متتالية عن الجسد العثمانى . ومن ثم ، أصبحت المسألة القومية للأقليات قضية محورية فى السياسة العثمانية ، وصار كل مطلب خاص بهم يعنى فى المنظور العثمانى «خطوة نحو الأمام لتقطيع أوصال الدولة» . ورغم أن العثمانيين قد أخمدوا غالباً عصيان الثوار ، فإن الغرب أجبرهم على تقديم تنازلات مقابل غض الطرف عن سحقهم لهذه الثورات عسكرياً . ولم يتوان الغرب زمنىّ السلم والحرب على مس كرامتهم وتحجيمهم بالتدخل المستمر والسافر فى شأنهم الداخلى . وإزاء هذه الحالة ، أسقط النظام العثمانى ضعفه أمام العدو الخارجى على الأقليات المسيحية بالداخل بغية «رميهم خارجاً» ونفث الحقد ضدهم وإنزال الغضب عليهم . ومنذئذ ، سيطر هلع شديد على النظام العثمانى من قمته إلى قاعدته باحتمالية السقوط فى هاوية «تذل كرامته» خاصة وأن «الماضى المجيد» كان مازال ماثلاً أمام العيون إلى عهد قريب : السيطرة على دولة تمتد عبر قارات ثلاث ، السيادة والمرجعية العليا ، استضعاف واستصغار الآخرين .

وفى خط متواز مع الهزائم العسكرية وضياع الأرض ، لم يكن القرن التاسع عشر هو قرن «المذابح المسيحية» وحدها ، بل شهد أيضاً «المذابح الكبيرة ضد الشعوب المسلمة» . وقد استقر معظم الناجين من هذه المذابح فى الأناضول وبالذات فى المناطق المأهولة بالأرمن «ولم يزيحوا عن أنفسهم بتاتاً شعور الأخذ بالثأر بسبب ما لاقوه» . ولذا ، غدوا جلادين متطوعين لإفناء الأقليات الأخرى بشكل جماعى ، وعلى رأسهم الأرمن .

وفى خضم هذه التفاعلات والانفعالات التى أحاطت بالنظام العثمانى من رأسه حتى إخمص قدميه ، تصاعد الشعور تجاه الأقليات المسيحية من مجرد «نفور» إلى «كراهية» سافرة . وتجدر الإشارة إلى أن بوادر النفور تجاه المسيحيين كانت موجودة فى الواقع العثمانى قبل عصر التنظيمات . بيد أن فرمان «المساواة بين الجميع» قد أجج هذا الشعور وآلم «الحس الدينى» لدى المسلمين الذين اعتبروا مساواتهم بـ «الفئات الدنيا دينياً» تحقيراً موجهاً ضدهم . وزيادة على هذا ، ظفرت الأقليات المسيحية ـ إثر مؤازرة غربية ـ بامتيازات هيأت لهم وضعاً اقتصادياً أفضل . وبخلاف ما سبق ، تمتع المسيحيون باللجوء عند الشدائد والضغوط إلى بعض قناصل الدول الأجنبية أو حكوماتها لحمايتهم على النقيض من المسلمين .

وومما زاد فى تصعيد الكراهية ضد الأقليات المسيحية أن النظام العثمانى لم يستوعب مطالبها القومية وروَّج «إشاعات سلبية جداً» عن ثوراتها الشعبية وصرَّح فقط عن «القتلى المسلمين» . أكثر من هذا ، صوَّرها على أنهم امتداد للاستعمار الغربى ورأسماليته التى تقف خلف كل السكان غير المسلمين . وبذا ، نظر العثمانيون إلى المسيحيين على أنهم سبب دمار دولتهم والقوى التى تُريد اغتصاب قوتهم . وفى لحظة يشعر فيها النظام العثمانى بأفول نجمه ، مابرح يلجأ إلى العنف تشبثاً ببقائه .

وفى الاتجاه المعاكس ، يجب الإقرار بأن الغرب قد بالغ فى بياناته عن مذابح الأقليات المسيحية وتعامل معها من منظور أحادى متجاهلاً مذابح المسلمين . وبذا ، انشغل الرأى العام الغربى بما جرى للمسيحيين دون النظر إلى ما يجرى للمسلمين . وعندئذ ، تُثار ضجة مبعثها «أخبار كاذبة» فى الغالب عن هذه الأقليات ؛ بغية تدخل الدول العظمى لإحراز آمال الأقليات . وبهذه الطريقة تُقطتع أراضى الدولة العثمانية وتحصل الأقليات على امتيازات جديدة . ويُغزى هذا من الخلف ، رغبة الغرب فى الاستيلاء على الأراضى العثمانية وتقطيع أوصالها وإفنائها . وهنا ، هيأت الأقليات المسيحية الظروف القوية لتدخل الغرب فى الشأن العثمانى الداخلى . وفى هذا المجرى ، استخدم الغرب حجة «الإصلاحات» مرة وحجة «الإنسانية» مرات وحجة «الدين» مرات ومرات كوسائل لبلوغ مآربه . ولذا كان تبرير النظام العثمانى لسلوكه العنيف رسمياً وشعبياً ضد الأقليات المسيحية من منطلق أنه رد فعل حتمى وطبيعى لأفعالهم «الخطيرة» .

على أية حال ، تشكل المشهد العثمانى إبان العقد الأخير من القرن التاسع عشر وتحديداً فى منتصفه - زمن المذابح الأرمنية - من المفردات التالية : الهلع من زوال الدولة والسيادة ، تقطيع أوصال الدولة على أيدى القوى الخارجية ، الشعور بمس الكرامة والتحقير ، القهر المستمر والنظرة إلى النظام العثمانى بمثابة ابن غير شرعى للتاريخ ، تجاهل المسلمين والتركيز على المسيحيين . ولذا ، أصبح منع تفكك الدولة وتقطيع أوصالها على قمة المسائل الجوهرية التى شغلت بال النظام العثمانى حكومة ورعية ، وتمخض عن كل ما سبق تجذير فكرة التوحد من أجل الحيلولة دون النهاية المأساوية للدولة العثمانية . وهنا ، كانت «الجامعة الإسلامية» حلاً مثالياً لإنقاذ الدولة من مصيرها المرتقب . ومن ثم ، نظر النظام العثمانى إلى مطالب الأقليات المسيحية ، لاسيما الأرمن فى شرق الأناضول ، على أنها تُمثل تهديداً حقيقياً على كيانه . وبذا ، وضعت الإدارة العثمانية تنفيذ «الإصلاحات الأرمنية» فى خانة «إما البقاء وإما الفناء» وهيمنت عليها فكرة أن شعباً من رعاياها يتوق إلى الاستقلال الذاتى ثم الانفصال التام . وفى هذا المنحى ، لجأت إلى تأجيج النعرات الدينية فى فترة شهدت تأصل الاعتقاد بأن النظام العثمانى مستهدف من «العالم المسيحى» . وفى عين اللحظة ، ساد الاعتقاد بأن الأرمن هم الامتداد الداخلى للأعداء ويسعون للاستيلاء على قلب الدولة العثمانية ؛ أى الأناضول .

وبذا ، تضافرت الظروف التى انبثقت عنها المصادمات الدموية بين النظام العثمانى والأرمن إبان منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر . وخلالها ، استخدم المتصارعون الدين إسلاماً كان أو مسيحية بمثابة «ورقة رابحة» فى اللعبة السياسية بدءاً من الأقليات المسيحية ومروراً بالنظام العثمانى وانتهاءً بالغرب . والعكس كذلك .

إبـــــداع

عودة كلكامش

تأليف : الشاعر الأرمنى هنريك إتويان

ترجمة : مهران ميناسيان

مهران ميناسيان ، أرمنى الأصل ، حلبى المولد ، سورى الجنسية . وقد كتب عدة دراسات علمية فى مجالات متعددة منها : تحقيق المخطوطات ، تاريخ الطباعة والصحافة ، تاريخ حلب ، العلاقات التاريخية والثقافية العربية الأرمنية . وقد ترجم ميناسيان عدة أعمال من الأرمنية إلى العربية من قبيل : «ليحل النور وقصائد أخرى» للشاعر باروير سيفاك (دمشق ١٩٩٥) ، «حبة الرمان ـ مائة قصيدة حب أرمنية» للشاعر ناهابيد كوچاك (دمشق ١٩٩٩) ، «أقنعة ومرايا : مختارات من الشعر الأرمنى الحديث» . هذا ، وقد اشترك مع المطران بطرس مراياتى فى تحقيق وتقديم كتاب «ثورة الحلبيين على الوالى خورشيد باشا العثمانى ١٨١٩ ـ ١٨٢٠» (حلب ٢٠٠٨) . ويقوم ميناسيان بترجمة أعمال المبدعين العرب إلى الأرمنية ، ومن هذا النوع كتاب «شقائق نعمان البادية» ، وهى مجموعة قصصية من أعمال الأديب إبراهيم الخليل (بيروت ٢٠٠٢) . وتجدر الإشارة إلى أن ميناسيان قد حصل على الجائزة الأولى ضمن مسابقة سامى الدروبى للترجمة فى عام ٢٠٠٩ .

الشاعر هنريك إتويان

وُلد الشاعر والمترجم والباحث الأرمنى الكبير هنريك إتويان فى عام ١٩٤٠فى عاصمة أرمينية يريڤان. بعد أن تلقى تعليمه الثانوى ، التحق بالجيش وخدم فيه إلى عام ١٩٦٢ ، حيث دخل جامعة يريڤان وتخصّص فى الدراسات الأرمنية ، ومن ثم أكمل دراسته العليا فى معهد مكسيم غوركى للآداب العالمية فى موسكو . وبعد تخرجه منه عاد إلى يريڤان وباشر التدريس فى جامعتها .

منذ عام ١٩٨٦ شغل منصب رئيس كلية الآداب العالمية فى جامعة يريڤان ، وفى العام ١٩٩٠ حصل على درجة الدكتوراه فى الآداب .

من دواوينه العديدة نذكر : «الآن وإلى الأبد» ١٩٨٦ و «خطوات وظلال» ١٩٩٦ و «ثلاثة أيام بلا زمن» ٢٠٠٥ و «حياتان» ٢٠٠٦ و «توقف ، أنا هنا» ٢٠١٢ .

له العديد من المقالات والدراسات عن قضايا الأدبين القديم والحديث ، وكذلك فى مجال اختصاصه ألا وهو آداب وميثولوچيا الشرق القديم (سورية ، مصر ، إيران ، الهند) .

عمل فى الترجمة أيضاً ، ونذكر من ترجماته كتابه القيِّم «شعر الشرق القديم» (١٩٨٢) و «مصر القديمة : كتاب الأموات ، الشعر» (٢٠٠٤) .

تُرجمت قصائد إتويان إلى العديد من لغات العالم كالإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية والبولونية وغيرها .

فى عام ٢٠١٣ مُنحت له جائزة رئيس الجمهورية للآداب فى جمهورية أرمينية .

* * *

إن هذه القصيدة الجميلة التى نُقدِّم ترجمتها إلى القارئ العربى كتبها إتويان من وحى «ملحمة كلكامش» الشهيرة التى تُعتبر من أهم الكنوز الأدبية فى العالم القديم ، ولكى يدخل القارئ إلى الجو العام للقصيدة نُعطى هنا لمحة عن هذه الملحمة التى تُعدأقدم ملحمة معروفة فى العالم .

ملحمة كلكامش

وُجدت الملحمة مكتوبة على اثنى عشر لوحاً باللغة الأكادية فى نينوى . وكانت بداية تُروى شفوياً قبل اختراع الكتابة ومن ثم دوَّنها السومريون .

فى اللوح الأول ، هناك مدح لكلكامش (الذى يُعتقد بأنه حكم أوروك ـ الوركاء فى جنوب العراق فى النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد) الذى كان نصفه إنسان ونصفه إله ، وهو العارف بكل شئ على اليابسة وعلى البحر ، وهو كذلك المحارب العظيم والبانى الكبير ، لكنه كان حاكماً قاسياً على ما يبدو ، ولذلك خلق الإله (آنو) إنكيدو الذى كان إنساناً بدائياً عاش مع الحيوانات ومن ثم غادر إلى أوروك لـلقاء كلكامش الذى كان بانتظاره . ويصف لنا اللوح الثانى الصراع بين كلكامش وإنكيدو ، حيث انتصر فيه كلكامش وأصبح إنكيدو صديقه ورفيقه .

فى الألواح الثالث والرابع والخامس ، خرج الصديقان لمقابلة حارس غابة الأرز . وفى اللوح السادس ، يرفض كلكامش عرضاً للزواج من عشتار إلهة الحب ، وبمساعدة إنكيدو يقتل الثور السماوى الذى أرسلته عشتار كى يهزمه .

يتكلم اللوح السابع عن حلم إنكيدو الذى رأى فيه أن ثلاثة آلهة قرروا وجوب موته لأنه قتل الثور السماوى ، ومن ثم يمرض إنكيدو ويموت فى اللوح الثامن ويندبه صديقه كلكامش .

فى اللوحين التاسع والعاشر ، يقوم كلكامش برحلة خطيرة بحثاً عن أوتنابشتيم الذى بقى حياً بعد الطوفان ، كى يعرف منه سر نجاته من الموت ، وأخيراً يصل إليها ويروى له المذكور قصة الطوفان ويدله على مكان وجود النبتة التى تُعيد إليه شبابه إذا أكل من وريقاتها . وبعد حصول كلكامش على هذه النبتة ، تقوم حيَّة بسرقتها منه ويعود هو إلى بلده حزيناً .

أما اللوح الثانى عشر والأخير ، فيتكلم عن فقدان الطبل والعصا اللذين أعطتهما عشتار لكلكامش . وتنتهى الملحكمة بعودة روح إنكيدو الذى وعد بإعادة الطبل والعصا ، وقدم تقريراً مثيراً للاشمئزاز عن العالم السفلى وضرورة دفن جثمانه تحت التراب وزيارة الموتى والصلاة من أجلهم .

ومعزى الملحمة هى أن الأعمال الصالحة والجميلة هى التى تُخلِّد الإنسان .

١

إن الزهرة التى استلمناها كفدية
والتى كانت ستهبُ الخلود لأرواحنا
قد سقطت من يدنا وضاعت فى الوادى ،
ضاعت تحت المياه وفى البطن المظلم للزمن
حيث تصوَّحت أوراقها وذبلت
واختفت ألوانها وزال عطرها إلى الأبد ،
وطارت كالطير الطريد .
لقد أحاط بنا الظلام من أطرافنا الأربعة ،
ولا ندرى أين نحن ،

ومن الذي يُلاعب أجسادنا التى
لا فائدة منها ؟
لقد أضعنا بعضنا البعض .
المسافة هى هى ، لكن الأزمنة مختلفة .
ها نحن نقف جنباً إلى جنب ،
لكن خصر الصحراء يلتف من حولنا .
أين هى شجرة التين ؟
ومن هم الجالسون تحت أفيائها ؟
من الذى يستلم النور من النجوم ويجعله ناعماً ورقيقاً
كى لا يقتلنا ؟
نحن لسنا هناك ،
وأماكننا فارغة هناك
لأننا لا نصل إليها .
نحن غائبون من هناك .
ثمة صورة مغمورة بأشعة مجهولة الأسماء
فيما بعد الغرائز والأفكار
والتى يحجبونها عنا
عندما نُريد رؤيتها .
ليس ثمة سقف
يُمكنه أن يمنحنا الأمان ،
والظهيرة الممتدة على طول الشارع
لا تمنحنا الضمان ،
وأما فى البلد الصغير (كما كان يقول صاحبى)
فمن المستحيل المرور من بين الأسلاك الشائكة للمشاكل
أو الاقتراب من الجدار الشفاف للخلود
أو الاستمرار فيما بين نعاس وهدوء نيرفانا .
آمين . أوم . آمين .
الشمس تهب النور للحدود كافة
أما القدر فيمر من دروب عالية إلى ما بعد العالم
كنجمة عمياء
لا فرق عندها بين الوجوه وبين الأسماء وضجيجها .
آمين . أوم . آمين .

٢

أنا هو الملك القديم
الذى رأى كل شىء
أنا الذى تركته الآلهة هنا
واستغنت عنه كشجرة وحيدة ،
وحيدة بلا حب وبلا غايات .
لا أمل لى فى العودة ولا أنا أبحث عن متكأ ،
لا أحاول إيجاد جواب لسؤالى .
ثمة أياد أنزلتنى من الأعلى إلى الأسفل
وتركتنىً هنا ، فى القاع ،
حيث يتحول كل شئ حى إلى شئ تافه .
لقد رمتنى القرون من قافلتها إلى هنا ،
إلى هذه السهول ، إلى البادية ،
فى هذا البلد الأجم
المحاط بالصخور الشقراء المتفتتة .
إننى لن أجد الزهرة التى ضيعتها
فى البحر . إنها تُزهر الآن فى فم الأفعى .
أين هى مدينتى التى لا تعرفنى ؟
إننى أبحث عن نهايتى .
إننى أنزل إلى الأسفل وأنا أصعد إلى الأعلى ،
وأجلب معى صورتى القديمة التى لا تشبهنى ،
لكنها مازالت معى .
ثمة بادية ونهران يسيران
من الشمال إلى الجنوب .
ثمة مدن خارج الأهداف والمعانى ،
وغابات تحترق ،
وجزر وأراضى يابسة
تغيب فى المياه .
إننى أسير وحيداً وبلا عنوان ،
فى الأماكن الحارة ، إلى جانب الأنهار ،
أسير فى الساحات ، بين الأبنية الحديثة
وفى الحدائق المقفرة .

إننى الآن لا أبحث عن الشئ الذى كنتُ قد أبحث عنه ،
وإن الذى انتصرتُ عليه
هو الآن ينتصر علىَّ ،
ليس لى مكان أجلس فيه وأستريح
تحت قشرة الغش ،
فى جولة النظرات العاتمة .
إلى أين ؟ إلى الموت ؟
إلى اللاوجود ، إلى صديقى الذى
ليس عندى أى خبر عن عالمه .
إلى مكان مهجور
حيث نزلتُ أنا من برج الحب وفقدتُ كل شئ ،
أنا هو ذلك المسافر الذى سقط من قافلة القرون .
لقد زعزعتُ بيدى بناء حياتى .
إن ذنوبى كبيرة جداً .
وهأنذا أقف بين نهرين مرتبكاً
وليس لى من دليل .
يستطيع كل مشرد أن يجلس إلى جانبى
ويضع يده على كتفى ويقول :
«كيف حالك ؟ من أنت وماذا تفعل هنا ؟» .
أنا الأقدم من كل المدن ،
أنا الجالس على درب الإله «إركالا» ،
أتأمل موت الشمس التى
تميل إلى الغروب ،
وألمس بيدى حركة الزمان ذات الوجهين .
اركضى ، اركضى يا حياتى ،
مادامت الشمس لم تغب بعد كاملة ،
ومازال بعض الشرر يهب النور للعالم الذى يظلم بسكون .

٣

لقد وصلت مرَّة إلى جبلين ،
أحدهما كبير ، وأمَّا الثانى فصغير ،
حيث كانت الشمس تُشرق من بينهما كل يوم
ومن ثم تأفل فى بحر الغرب
ماراً إلى الطرف الثانى ، وهى تهب النور للأموات .
آه . أيها العالم ،
أيتها الحقيقة ذات الوجهين ،
يا عذاب الذين هم على قيد الحياة
ويا حلم الأموات .
لقد وصلت مرَّة إلى أبوابك السرية ،
لكن روح الإنسان تحترق كما الشجيرة
من الحقيقة العديمة الشفقة لوجهك .
لقد عدتُ ثانية بعينين فاقدتىّ البصر ،
عدت بحجاب أشعة الشمس
وأنا أعمى إلى الآن ،
أنا الملك القديم ،
أنا الذى رأى كل شئ .
لقد لامستُ عواميد السماء
بأصابعى الضريرة ،
وأمسكتُ الستار السرى للآلهة
وجلستُ وبكيتُ
على مفترق طرق السماء والأرض .
لقد رأيتُ الذى
كان قد انتصر على الموت
وعدتُ ثانية
من الدرب الذى سرتُ فيه .
لقد ورثتُ الموت ،
وهو ملكى الوحيد .
إننى أسير إليه بيدين عاريتين ،
ولا أحد يستطيع أن يُرافقنى ،
مثلما لا أستطيع أنا أن أرافق شخصاً ما إلى الغرب .
إننى هكذا ،
أخسر من نفسى أنا كل يوم ،
أخسر من الآلهة .
أنا لستُ بحاجة إلى الحنان والعزاء ،
لأننى ، كما الشمس ،

قد صعدتُ إلى أعلى درجات الوجود ،
ومن هناك نظرتُ إلى الأسفل
وقستُ المسافة التى بين العلوى والسفلى ،
وتعرّفت إلى وجهى الوحدة .
إنها رحلة ، رحلة ، إنها رحلة الأيام ،
رحلة الخطوات والعوالم ،
ثمة عربة قديمة ، وثيران قديمة ،
لكن السائق جديد ،
وهو لا يملك عصا بيده ووجهه واثق من قدرته .
العربة تتحرك ، لكن عجلاتها بالكاد تدور .
نبيذ معتَّق وكأس قديمة ،
لكن الذين يشربونه
غرباء عنى .
كلام ثمل وأغنية ثملة ،
وصوت ثمل وضجيج ثمل ،
وثمة قتال وصراخ
وصرخات تنبعث إلى الخارج
من غرائز جنسية خالية من الوعى .
معابد ونساء ، كاهنة وثنية ، خدَّام الحب ،
وآلهة ،
وثمة امرأة تعترض طريق صديقى إنكيدو»
(اركضى ، اركضى أيتها الروح
وأضيئى ذلك العيد) .
سفينة قديمة تُبحر إلى الجبال ،
حيث تهبط عصا الآلهة ،
والأسرار تغفو هناك
كما البذور فى باطن الأرض
فيما بين اليومين الأول والأخير ،
وأما الآن فهى نائمة .
لا تلمسوها ، لا تلمسوا الأوراق التى تتفتح من جديد .
أيها الشعب ، يا من تُراقب حوادث العقود والقرون
وأنتَ تحرس الأسرار التى أؤتمنت عليها .
إن كونكَ تعيش فذلك هو عمل بطولى بحد ذاته .

إن جسدكَ يُحفظ هنا كبذرة
من أجل السنابل الجديدة التى
على المستقبل أن يحصدها
بيديه المنورتين فى يوم من الأيام ،
وتُخرج من باطن الأرض
الحجارة والأزهار والسهول ،
وكذلك الأرواح التى تبكى الأعشاب المسجونة ،
وكل الذين استشهدوا من أجل حبهم
وفى الدم النظيف انتظارهم
الذى يتساقط قطرة قطرة من صليبك
على الأدغال اليابسة للتاريخ والمكللة بالأعشاب .
٤
إننى أتوجَّه إلى صديقى
منحنياً على ضريحه المغطى بحجر كبير
وذلك عند المسير الناعم للريح
(تلك الريح التى تسير من الشمال إلى الجنوب
وتتحجر فى الأحرف المسمارية القديمة) .
إننى أتوجَّه إليه وأقول :
ـ «إنكيدو» ، يا أخى ،
أنتَ الذى عبرت من الحدود الأخرى للمملكة
وأنتَ تتنفس ذلك العالم الذى
أنا أفكر عنه فحسب ،
أنا الذى أسير على هذه الدروب وحيداً مهملاً ،
أنا الذى نسانى الجميع ،
أنا الرحَّالة الغريب الذى لا يكلمه أحد ،
أنا الموجود تحت أذن الموت ، أنا الذى لا عنوان لى ،
أنا الذى لا مدينة لى ولا زمن ،
أنا الموجود فى المسافة الفاصلة بين نهرين متقلّبين
ومن حولى أناس غرباء ، أناس نشيطون ورجال أعمال ،
رجال حقيقيون ،
رجال سلّموا قوَّتهم وفكرهم للرياح
فيذهبون ويعودون ويتكلمون بصوت عال ،

يستعجلون وهم غير راضين
وهم بين الجهل والهدف .
قل لى : أخى ،
الإنسان الذى مات وهو ملطخ بدماء الناس
من قدميه إلى رأسه ،
مات بمخالب النسور وسم الأفاعى
وهو يحمل اسماً قاطعاً كحد السيف ،
قل لى ، ماذا يفعل الآن ذلك الرجل؟
«لقد وقع جسده على الرمال الحارة وهو منتن ومتفكك ،
والطيور الجهنمية العمياء
ذات الأجنحة الحديدية تنقر جسده .
إن دخوله ممنوع إلى هناك» .
قل لى : أخى ، ماذا يفعل ذلك الرجل
الذى سرق كى لا يموت طفله من الجوع؟
«إن طفله قد شبع وهو الآن فى صحة جيدة ،
أما الرجل فُيعانى الجوع إلى المساء . إنه يملك الخلاص» .
قل لى : أخى ، ماذا يفعل ذلك الرجل
الذى خان نفسه
على الرغم من أنه كان رجلاً ذا صفات حسنة
وعقل سليم؟
«إنه عبد هنا ، وفى كل يوم
ينقل الماء من النهر بيديه .
إنه لا يرى السعادة» .
ماذا يفعل الرجل الذى فقد الحب؟
«إنه يسأل المارة عن أخبار
ولا ينام الليل . وله درب يسير عليه» .
قل لى : أخى ، ماذا يفعل ذلك الرجل
الذى أراد أن يحب
لكنه لم يستطع فعل ذلك؟
«إنه جالس على شاطئ النهر يبكى
وهو يحضن ركبتيه .
إن باب ذلك الرجل مفتوح على مصراعيه» .
ماذا يفعل ذلك الرجل الذى قُتل فى الحرب
وهو فى ريعان شبابه
«إن له وجهاً جميلاً ،
ينبعث النور من جروحه وهو محاط بالأصدقاء» .
ماذا يفعل الرجل الذى قتل؟
«لقد قُتل هنا بيد ضحيته ،
وكانت هذه هى فديته» .
قل لى ، ماذا يفعل الرجل الذى سلب
وأمر أن تتفشى المجاعة فى البلاد؟
«تبصق المارة فى وجهه
ويعطونه روث الطيور ليأكل ،
وليس له سبيل للخلاص» .
ماذا يفعل الرجل الذى كان يعيش
وهو يسأل نفسه
لكنه كان يبتسم صباحاً ومات فى الحب
قل ، ماذا يفعل ذلك الرجل؟
«إنه هنا فى الأعالى ، يرتدى ألبسة لامعة
وليس عليه من عذاب ، والملائكة تسبح له» .
قل لى : أخى ، ماذا سأفعل أنا
عندما أكون هناك؟
واصطدمت نجمة متلألئة بالقبر
وحل السكون
وكأن ذاك كان
هو الجواب الذى أجاب به «إنكيدو» .

تأملات فى ذكرى مرور ١١٠ عاماً على ميلاد آرام خاتشادوريان

١ من ٢

بقلم : هرانت كشيشيان

يمر هذا العام ١١٠ عاماً على ميلاد أحد أهم المؤلفين الموسيقيين فى القرن العشرين ، وهو آرام خاتشادوريان (١٩٠٣ ـ ١٩٧٨) Aram Khachadurian ، الذى يمثل مع كل من سيرجى پروكوفييف (١٨٩١ ـ ١٩٥٣) Sergey Prokofiev وديمترى شوستاكوفيتش (١٩٠٦ ـ ١٩٧٥) Dimitry Shostakovich الثالوث الأعظم للمدرسة الموسيقية السوفيتية .

كان خاتشادوريان يُؤكد دائماً على أصوله الأرمنية . ولقد تم دفن جثمانه (حسب وصيته) فى مدافن عظماء الفنانين بيريڤان ، عاصمة أرمينية ، فى ٦ مايو ١٩٧٨ ، وذلك بعد أن كان قد توفى فى موسكو قبل ذلك بخمسة أيام . ولقد عاش أكثر من ثلاثة أرباع حياته فى تلك المدينة الكبيرة التى هى إحدى العواصم الثقافية الكبرى فى العالم . وعلى الرغم من التأكيد على أصوله الأرمنية ، فإن خاتشادوريان لا يُعتبر مؤلفاً موسيقياً أرمنياً بمعنى قومى ضيق (مثل جوميداس مثلاً) ، بل هو موسيقى أرمنى سوڤيتى . وهنا ، تكمن أهميته التاريخية وعظمته كفنان مبدع ؛ إذ كانت أعماله موجهة إلى الشعب السوڤيتى متعدد القوميات وإلى الإنسانية جمعاء ، وذلك بمضامينها الأممية وأشكالها الصرحية ولغتها الفنية العالمية ، تماماً مثل پروكوفييف وشوستاكوڤيتش .

وتتميز الموسيقى السوڤيتية بالتعبير عن الروح الجماعية والروح التفاؤلية ، وذلك على العكس من المدارس الأوربية الغربية والأمريكية التى تتميز بالتعبير عن الفردية وعن القلق والتذبذب بين التفاؤل والتشاؤم . كذلك مع كون «اللغة الموسيقية» والتقنيات المستخدمة فى المدرسة السوڤيتية تعتمد على أساليب حديثة ومتطورة تُعبر تماماً عن روح العصر ، إلاَّ أنها كانت بعيدة تماماً عن استخدام الأساليب المتطرفة كالتجريب الأجوف تحت مسميات اخترعها النقاد (وما أسهل اختراع المسميات) مثل الطليعية avangardism ، وهى أساليب تُحاول اختلاق الجديد عمداً على أساس إلغاء تراث الماضى ، بهدف جذب انتباه جمهور المتذوقين على أساس خلق صدفة تذوقية سلبيةً لديه .

على العموم أكثر من نصف ما أُنتج فى الغرب خلال القرن العشرين من أعمال موسيقية يُسمونها حديثة ، لا تُؤدَّى اليوم . ولقد تم نسيانها تماماً لأن الجماهير المتذوقة للموسيقى الرفيعة لم تتقبلها !! فالموسيقى السوڤيتية فى أفضل حالاتها لا تتضمن مثل هذه

المهاترات الجوفاء لأن الفنان السوڤيتى كان يشعر بالمسئولية تجاه جماهيره . فلأول مرة فى تاريخ الموسيقى كان العمال والفلاحون البسطاء يذهبون إلى حفلات الكونسير وإلى الأوبرا ، فهل يُفكر أصلاً أى عامل أو فلاح فى العالم الرأسمالى «المتقدم» فى الذهاب إلى مثل تلك الحفلات ؟ وهل لديه القدرة المالية حتى لو أراد ذلك فى حالات استثنائية ؟ (ناهيك عن بسطاء القوم فى العالم الثالث ، فهؤلاء خارج نطاق النقاش أصلاً !!) .

إننى لستُ ضد التطور فى الفن أبداً . ولستُ ضد حرية التعبير . فهما عاملان ضروريان قطعاً لبناء الحضارة . ولكننى لا أقبل إدعاء التطور على أساس تدمير تراث الإنسانية الراسخ ، ثم لا أعتبر أى فن أو ما يُطلقون عليه بالفن فناً أصيلاً وحقيقياً لو لم يُعبر عن مضامين وأفكار إنسانية كبرى .

ليست التقنية الجديدة هى مقياس التفوق فى الفن ، ولخلوده ودخوله فى سجل التراث العالمى . فهل كان تمثال «رأس الملكة نفرتيتى» الذى نحته النحات العبقرى تحتمس فى عهد الفرعون العظيم «إخناتون» (١٣٥٣ ـ ١٣٣٥ ق.م) ، هو أحدث إنجاز تقنى فى زمانه ؟ وهل يهمنا اليوم هذا الأمر بعد مرور حوالى ٣٣٥٠ عاماً من إبداعه ؟

بالطبع لا . فما يهمنا هو أصالة هذا التمثال الذى لا مثيل له ، ثم عمقه التعبيرى ، ثم تحقيقه النموذجى للقيم الجمالية لاسيما الجميل والسامى ، ثم لحيويته الجمالية (فالتمثال وكأنه «سينطق») ثم أخيراً المهارة والإتقان التقنى التام . ولكن لا يهمنا أن يكون هذا التمثال هو آخر صيحة تقنية فى عصره . فعلى مدى البعد الزمنى ، فإن فكرة «المعاصرة» ، أى استخدام آخر التقنيات المبتكرة فى أى عصر ، لا تهمنا بالقطع لأنها لا تُشكل مقياساً للتقييم . فالخلاصة أن المضمون هو أهم من الشكل . وهذا هو ما ركز عليه الفنانون السوڤيت على عكس الغربيين التجريبيين الذين ركزوا على الشكل . بالطبع هناك عظماء فى الغرب من المؤلفين الموسيقيين الذين أسسوا فنهم على تراث الماضى العريق وعملوا دائماً على الحفاظ على التوازن فى أعمالهم بين المضمون والشكل مثل هيندميت وبارطوك وستراڤنسكى .

نعود إلى خاتشادوريان من جديد . وسأُذَكِّر القارئ بأن عنوان مقالى هو «تأملات» فى ذكرى ميلاده . إذاً ، هذا ليس مقال يُغطى كل تفاصيل حياته ومنجزاته كمقال كنتُ قد كتبته منذ حوالى عشر سنوات بمناسبة اليوبيل المئوى لميلاده (ولقد تم نشره فى مجلة «أريڤ» العربية . عدد يونية ٢٠٠٣) . وبالتالى سأتحدث تأملياً عن بعض النقاط والحقائق ذوات الدلالة فى مسار حياته ، والتى لعبت دوراً أساسياً فى تشكيل عبقريته وبالتالى نجوميته العالمية .

* * *

لقد كان ميلاد خاتشادوريان بمدينة تفليس عاصمة چورچيا ، وذلك فى يوم ٦ يونية ١٩٠٣ ، أى منذ قرن وعقد من الزمان . وكان والده مُجلِّداً بسيطاً ترجع جذور عائلته إلى منطقة ناخيتشيڤان التى كانت تُسمى فى تاريخ أرمينية بمقاطعة جوغط Goght . وحسب أبى التاريخ الأرمنى موڤسيس خوريناتسى Khorenatsy ، الذى عاش وكتب تاريخه الشهير فى القرن الخامس الميلادى ، فإن مقاطعة جوغط تلك فى أيامه (كذلك قبل وبعد أيامه) كانت معقلاً للشعراء الشعبيين الموسيقيين المعروفين بالجوسان Gusan . ومن المصادفات الغريبة أن الجذور العائلية لجوميداس Gomidas (١٨٦٩ ـ ١٩٣٥) ، الذى هو أهم موسيقى أرمنى فى عهد ما قبل السوڤيتى ، ترجع أيضاً إلى تلك المقاطعة .

لـكـن أهم من ذلك هـو مـيلاد خـاتـشـادوريـان فى تفليس ، تلك المدينة الكوزموبوليتانية التى كانت هى المركـز الثـقـافى الـرئـيسى والأهم فى مـنـطـقـة ما وراء القوقاز ، وذلك حتى تأسيس الحكم السوڤيتى بها (فى أذربيچان يوم ٢٨ أبريل ١٩٢٠ ، وفى أرمينية يوم ٢٩ نوفمبر ١٩٢٠ وفى چورچيا يوم ٢٥ فبراير ١٩٢١) . ولـقد تـأسس هذا الحـكم بـعـد صـراع مرير بين الـقوى الثورية التقدمية والقوى الرجعية التى تحالفت معها قوات من ١٤ دولـة أجنبية من الدول الرأسمالية التى تدخلت بقواتها لمؤازرة الثورة المضادة . وانتصرت أخيراً قوات الجيش الأحـمر ، وذلك بـعـد حوالى عـامين من الحـرب الأهليـة التى مات فيها حوالى ثمانية ملايين من البشر .

وهكذا فإن آرام الصبى ثم المراهق عاش أيامه المبكرة فى تـفـليس عـاصـمـة چـورچيا ، حيث تـشـبع بثـقافـتهـا الموسيقية المتنوعة ، كذلك كان شاهد عيان على أحداث تاريخية جسيمة غيّرت وجه التاريخ . ومن الأحـداث المهمة فى حياة آرام الصبى أن الأسرة انتقلت فى عام ١٩١١ إلى شقة جديدة بمنزل لا يبتعد كثيراً عن مركز تفليس . ومن محـاسن الـصدف أنه كانت تـوجد بـهذه الشقة آلة بيانو قديمة متهالكة ، اشتراها الـوالد (المحب للموسيقى كزوجته) من أصحاب الشقة بثمن بخس . فانجذب آرام الـصبى إلى هذه الآلة فوراً ، وبـدأ محـاولة عزف بعض الألحان الشعبية التى كان يعرفها ، وذلك اعتماداً على أذنه الموسيقية الحساسة وذاكرته الموسيقية القوية .

مع الأسف لـم يحظ آرام بـفـرصـة لـلـحـصـول عـلى دراسة موسـيقـية جـادة ، بل سنحت هـذه الـفرصـة فى خريف عام ١٩٢٢ ؛ أى بعد ١١ عاماً . لكن ، حدث قبل ذلك وخلال عـام ١٩١٩ أنه تـمـكن من حـضـور عـرض لأوبرا المؤلف المـوسـيقى الـچـورچى الـعـظيم زاخارى پالياشڤيلى (١٨٧٨ ـ ١٩٣٣) Zakhari Paliashvili المسماة «أبيسالوم وإتيرى» . وكان العرض فى دار أوبـرا تـفـلـيس الـتى هى أقـدم دار أوبـرا فى مـنـطـقـة الشرق الأوسط لكونها قد تأسست فى عام ١٨٥١ ، أى قبل تأسيس الأوبرا المصرية بثمانية عشر عاماً . ولقد أحدث ذلك العرض انقلاباً جذرياً فى وعيه الفنى .

وبعد تأسيس الحكم السوڤيتى فى المنطقة استقرت الأمور . ولقد تحمس الشباب فى بناء المجتمع الاشتراكى الجـديد . وكان لحسن حظ آرام أن له أخاً أكبر منه سناً اسـمه سورين Souren (١٨٨٩ ـ ١٩٣٤) ، يـعمل فى المسرح الفنى بموسكو منذ عام ١٩١٠ . فجاء هذا الأخ إلى منطقة ما وراء القـوقاز لكى يقوم باختيار عدد من شباب الأرمن الموهـوبين من مدينتىّ تفليس ويريڤان ، حتى يُشكل منهم الإستوديو الأرمنى للدراما بموسكو . وعند زيارته لمنزل أهله بمدينة تفليس ، اكتشف سورين مـيـل أخيـه الأصغـر آرام لـلـفـنـون عامة ولـلـمـوسيقى خاصة ، فقرّر ضمه للفرقة التى تحركت متجهة بالقطار إلى موسـكو غالباً فى سبتمبر ١٩٢١ . وهكذا لعب سـورين دوراً مـصـيرياً فى حياة أخيه الأصغـر آرام . وسألاحظ هنا متأملاً بأنه لو لم يلتقط الأخ الأكبر أخاه آرام فى الوقت المناسب لما كان قد أصبح هذا الأخير شيئاً مهماً على المستوى العالمى ، بل كان سيُصبح فى أفضل حال واحداً من المؤلفين الموسيقيين الأرمن على المستوى الثقافى لجمهوريات ما وراء القوقاز الثلاثة (چورچيا وأرمينية وأذربيچان) .

لا يُولد الإنسان عبقرياً جاهزاً ، بل إن الحياة هى التى تـصـنع الـعـبـقـريات ، وذلك لـو تـضـمـنت الـظروف الموضوعية المواتية للحفاظ و صقل وتطوير القدرات والإمكانيات الطبيعية التى قد يُولد بـها إنسان ما . وبالـطبع فإن الجانب الذاتى ؛ أى الـقدرات الـطبيعية الـكامنة لـدى الفرد ثم مـواصفات شخـصيته من حب

للعمل المتواصل والذكاء الحاد والإرادة الحديدية وحب الحياة . . . إلخ ، هى الشروط الأساسية ، لكن لو لم يحصل الإنسان على فرص تطوير ذاته بلا أغلال وحدود ، فإن كل تلك القدرات الطبيعية ما تلبث أن تُستهلك وتؤول إلى لا شئ ، وفى أفضل الحالات يُصبح ذلك الفرد شخصية متوسطة المستوى mediocrity . وهناك أمثلة بالآلاف يعرفها القارئ .

أعتقد بأن آراء هؤلاء الذين تحدثت عنهم إما نتيجة للجهل وإما للتعصب القومى والانغلاق القومى اللذين أصابا اليوم معظم أفراد شعوب الاتحاد السوڤيتى السابق ، حيث لا يُريدون الاعتراف بأهمية موسكو فى خلق عظمة آرام خاتشادوريان . ولا يُريدون الاعتراف أيضاً بعظمة الثقافة السوڤيتية .

لقد عشتُ شخصياً فى الاتحاد السوڤيتى حوالى ١٦ عاماً ، وكنتُ انزعج من أمور عديدة فعلاً ، كنت أرى فيها سلبيات متوارثة من القديم أو مكتسبة بفضل دعايات الغرب من خلال إذاعاته الموجهة بسهامها المسمومة (تلك الإذاعات المملوكة للرأسماليين ، التى تُوجه اليوم دعاياتها المسمومة إلى مناطق أخرى من العالم مثل الصين والشرق الأوسط ، فهى المناطق التى جاء الآن دورها فى التدمير !!!) .

وبعد أن عدتُ إلى مصر فى فجر ٦ أكتوبر ١٩٨٩ وعشتُ على أرضها للآن وتابعتُ حياة الناس ، علاوة على متابعتى للأحداث العالمية التى حدثت خلال العقدين المنصرمين ، اكتشفتُ تدريجياً بأننى عشتُ فعلاً فى يوم ما فى الجنة على الأرض ، أى فى مجتمع نموذجى . هذا هو رأيى اليوم ولا أريد أن أخوض الآن فى التفاصيل ولو أردتُ يُمكنني كتابة مجلد من ألف صفحة عن هذا الموضوع . سأُضيف فقط بأن العالم بعد الانهيار المؤقت للنظام الاشتراكى دخل فى عصور مظلمة جديدة .

* * *

سألاحظ مجدّداً أن هذه تأملات بمناسبة الحديث عن آرام خاتشادوريان وليس مقال عن حياته وإنجازاته .

منذ اللحظة التى وصل فيها آرام إلى موسكو ، بدأت فى حياته مرحلة جديدة تماماً . فالتحق بقسم الدراسات التحضيرية بجامعة موسكو فى ربيع ١٩٢٢ ، وفى نفس العام قُبل طالباً بقسم علوم الأحياء بكلية العلوم الطبيعية والرياضيات فى نفس الجامعة .

لكن اهتماماته بالفنون والثقافة لم تنطفئ . فتابع الأحداث الثقافية المهمة وتعرّف على عدد من الفنانين المشاهير والمثقفين واستمع إلى شاعر الثورة ڤلاديمير ماياكوڤسكى (١٨٩٣ ـ ١٩٣٠) Vladimir Mayakovsky وهو يُلقى أشعاره النارية ، وحضر عدة حفلات للموسيقى الكلاسيكية كان من أهمها حضوره حفلة كونسير فى القاعة الكبرى لكونسرڤاتوار موسكو ، حيث قُدِّمت سيمفونية بيتهوڤن التاسعة المعروفة بالكورالية ، ثم كونشرتو البيانو والأوركسترا الثانى لراخمانينوف ، الذى أثر فيه بشدة ، حيث ألّف هو نفسه بعد ذلك بسنوات كونشرتو البيانو الشهير (١٩٣٦) ، ذلك العمل البراق الرائع .

خلال تلك الفترة المبكرة من حياته ، اقتنع آرام نهائياً بأن الموسيقى هى مستقبله ، فتقدّم إلى مدرسة جنيسين Gnesin الموسيقية ، حيث قُبل فوراً فى قسم عزف آلة التشيللو ، وذلك بفضل موهبته الموسيقية الأكيدة . وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٢٢ ، أى عندما كان آرام فى التاسعة عشرة من عمره .

سنلاحظ هنا بأن خاتشادوريان بدأ دراسته الموسيقية الجادة متأخراً ، بل متأخراً جداً لو قارناه بأغلب العباقرة فى تاريخ الموسيقى . فمثلاً ، لو قارناه مع زميليه العظيمين پروكوفييف وشوستاكوفتش ، سنجد أن الأول بدأ يحصل على معلومات موسيقية جادة من والدته عندما أصبح عمره ثلاثة أعوام ، حيث تمكن من

كتابة أوبرا عندما كان فى التاسعة من عمره . أما شوستاكوڤتش فكانت والدته عازفة بيانو ، فبدأت فى تلقينه قواعد العزف على هذه الآلة عندما كان فى التاسعة من عمره . ولقد تمكن من تأليف رائعته الأولى، أى السيمفونية الأولى فى التاسعة عشرة من عمره . ويُعتبر هذا العمل اليوم من روائع تاريخ الموسيقى .

لو عدنا إلى خاتشادوريان ، سنجد أنه ألّف رائعته الأولى المهمة وهى ثلاثية البيانو والكلارنييت والكمان فى عام ١٩٣٢ ، أى عندما كان فى التاسعة والعشرين من عمره ! وفى آخر المطاف ، سنجد أن جدولىّ أعمال كل من پروكوفييف وشوستاكوڤتش يحتويان كمياً على الأقل على أربعة أضعاف ما أنتجه خاتشادوريان فى حياته من المصنفات الموسيقية . ومن هنا سنُؤكد على أهمية بل ضرورة البدء فى أى تعليم موسيقى جاد فى عمر مبكر ، لا يتخطى العام العاشر من حياة الإنسان .

مع هذا فإننى سأقول بأنه فى نهاية المطاف ، فإن التقييم الموضوعى لتراث أى فنان على مستوى العالم لا يتم أبداً على أساس الكم ، بل فإن العامل الحازم هو الكيف . فيكفى أن يكون لدينا عدد محدود من الروائع من إنتاج أى فنان حتى يُخلّد على مدى الدهر .

فالمعروف أننا اليوم لدينا حوالى عشرين لوحة من إبداعات ليوناردو داڤنشى . فذلك كان كافياً لتصنيفه كأحد أعظم عباقرة الفن فى التاريخ كله .

وبالنسبة للموسيقى، فإن هناك بعض المؤلفين الموسيقيين الخالدين لا يتخطى عدد الروائع التى أنتجوها عدد أصابع اليد الواحدة مثل موسورجسكى Mussorgsky وبورودين Borodin وبيزيه Bizet . وسبب خلود أعمال هؤلاء العباقرة هو الأصالة المطلقة والقوة والعمق التعبيريين والحيوية الجمالية العالية للأعمال القليلة التى تركوها .

* * *

عودة إلى فناننا آرام خاتشادوريان ، سنقول بأنه على الرغم من أنه بدأ دراسته الموسيقية الجادة متأخراً ، فإنه بالعمل الشاق تمكن من تعويض بعض ما فاته من أعوام. إذ عملاً بنصيحة أستاذه ميخائيل جنيسين تحول منذ عام ١٩٢٥ إلى قسم التأليف الموسيقى ، فأنهى دراسته بذلك المعهد فى عام ١٩٢٩ حيث التحق بعد ذلك بكونسرڤاتوار موسكو الشهير ، الذى درس فيه حتى عام ١٩٣٤ تحت إشراف الفنان والتربوى العظيم نيقولاى مياسكوڤسكى (١٨٨١ - ١٩٥٠) Nikolay Miaskovsky ، حيث أنهى دراسته بتأليف سيمفونيته الأولى الرائعة . ثم استمر عامين آخرين فى دراسته للحصول على الماچستير .

وبهذه المناسبة ، يجدر بى أن أقول كلمة عن مياسكوڤسكى . إنه مؤلف موسيقى روسى كبير . ألّف ٢٧ سيمفونية للأوركسترا السيمفونى ، بعضها من الروائع . ولقد استمعتُ فى شبابى مع نخبة من زملائى المثقفين إلى بعض سيمفونياته . وكان ذلك فى أوائل سبعينيات القرن الماضى بقاعة التذوق الموسيقى بالمركز الثقافى السوڤيتى بالدقى . وأتذكر بأن هذه السيمفونيات أعجبتنا جميعاً وكانت تلك الموسيقى بالنسبة إلينا اكتشافاً جديداً . وهذه الموسيقى وإن كانت لا تُعزف اليوم خارج روسيا إلا أنه يُنتظر اكتشافها من جديد دولياً . ولقد كان مياسكوڤسكى أحد تلاميذ رمسكى كورساكوف الشهير ، وهو أحد ممثلى جيل الفنانين الذين أصبحوا بمثابة رواد الفن السوڤيتى الناشئ ومهدوا الطريق للأجيال التالية التى كان من بين أفرادها شوشتاكوڤتش وخاتشادوريان .

عودة إلى خاتشادوريان ، سأذكر بأن نضجه الإبداعى بدأ يظهر فى عملين وهما ثلاثية البيانو والكلارينيت والكمان وفى سيمفونيته الأولى الرائعة ، حيث نجد الأسلوب الخاتشادوريانى الذى يُمكن تمييزه

بالأذن بسهولة بين ألف أسلوب موسيقى شخصى آخر ، قد اكتمل فعلاً .

ويتميز هذا الأسلوب بمواصفات عامة تخص الموسيقى السوفيتية بصفة عامة ، كالتفاؤل والروح الجماعية والبعد عن التجريب الأجوف ، وتخص موسيقى خاتشادوريان بصفة خاصة ، مثل الحيوية الجمالية بفضل الإيقاعات والمواد اللحنية المستنبطة من التراث الفولكلورى الأرمنى والمعالجة بطرق وتقنيات جديدة تماماً ، كذلك بفضل الهارمونيات وتقنيات التوزيع الأوركسترالى المتطورة . وهذه الحيوية الجمالية تمد موسيقاه بصفة يُسمونها فى النقد الفنى بالافتتان الفورى direct appeal للمتذوِّق الذى يُعجب بالعمل الموسيقى على الفور لسهولة استيعابه (وذلك على عكس البعض الآخر من عباقرة المؤلفين الموسيقيين الذين خلّفوا أعمالاً عظيمة ، ولكنها لا تستوعب بسهولة منهم على سبيل المثال بيتهوفن وشوستاكوفتش) .

وكل هذه المواصفات تمد موسيقى خاتشادوريان بأهم قيمة جمالية تتميز بها وهى قيمة الأصالة المطلقة absolute originality .

وكما أهدى شوستاكوفتش سيمفونيته الثانية المسماة سيمفونية «أكتوبر» التى يستغرق أداؤها حوالى عشر دقائق فقط ، والتى ألّفها فى عام ١٩٢٧ ، إلى ذكرى مرور عشرة أعوام على الثورة الروسية الكبرى ، فإن خاتشادوريان أهدى سيمفونيته الأولى إلى ذكرى مرور خمسة عشر عاماً على تأسيس جمهورية أرمينية السوفيتية . والعملان مختلفان تماماً ، لكنهما عملين حماسيين وتفاؤليين ومفعمين بروح البطولة الجماعية .

بعد ذلك كان الانطلاق العالمى لخاتشادوريان بفضل عدد محدود من روائع الأعمال الموسيقية الذى اكتمل فيها الأسلوب الخاتشادوريانى أخيراً . وأول هذه الأعمال كان كونشرتو البيانو والأوركسترا (١٩٣٦) ، ثم جاءت الرائعة الثانية وهى كونشرتو الكمان والأوركسترا (١٩٤٠) المهداة لعازف الكمان السوفيتى الأعظم والأشهر داڤيد أويستراخ (١٩٠٨ ـ ١٩٧٤) David Oistrakh .

ولقد كان لهذين المؤلفين الموسيقيين الرائعين دور حاسم فى تحديد مسار حياتى كفنان ، وذلك لأنهما كانا ضمن باقة من أعماله قدمها خاتشادوريان لجمهور متذوقى الموسيقى الرفيعة فى مصر ، عندما زارها فى ربيع عام ١٩٦١ ، حيث قاد أوركسترا القاهرة السيمفونى (الذى كان قد تأسس حديثاً ؛ أى قبل ذلك بعامين فقط) لأداء منتخبات من أعماله فى خمس حفلات أقيمت بالقاهرة وحفلتين أقيمتا بالإسكندرية .

ولقد كانت من أجمل أحداث حياتى حضورى مع والدى اثنتين من هذه الحفلات وأنا فى الرابعة عشرة من عمرى . ثم استمعتُ وأنا بالمنزل إلى حفلة ثالثة أُذيعت على الهواء من الإذاعة المصرية .

وعلى أثر استماعى لأعمال خاتشادوريان ولاسيما الكونشرتويين المذكورين ، حدثت لدىّ ما يُمكننى تسميتها بالصدمة التذوقية الإيجابية ، فأحسستُ منذ تلك اللحظة بأننى يجب أن أهتم جدياً بدراسة الموسيقى وأيضاً أحسستُ بأنه يُمكننى إنجاز شئ مهم فى حياتى من خلالها .

* * *

بعد الحرب العالمية الثانية بدأت مرحلة جديدة فى تاريخ الاتحاد السوفيتى بصفة خاصة ، وتاريخ العالم بصفة عامة . فلقد بدأ الاتحاد السوفيتى فى إعادة بناء ما دُمِّر من منشاءات ومؤسسات ومدن وقرى ، لكن الظروف الحياتية والاقتصادية كانت صعبة جداً . وهذا أمر طبيعى ، لأنه كما ذكرت خسائره كانت أكبر من خسائر جميع الدول التى شاركت فى الحرب مجتمعة (أما أقل الخسائر فكانت من نصيب الولايات المتحدة) .

أما الغرب الرأسمالى فاختلق على الفور الحرب الباردة عندما أحس بقوة الاتحاد السوڤيتى ومعه منظومة الدول الاشتراكية الناشئة تواً فى شرق أوربا . وأحسوا بما يمكن أن يفعله النظام الاشتراكى ذو الروح الجماعية البناءة ، وذلك لو تمكن فى يوم ما من الاستقرار وتجميع قواه بفضل اقتصاده الموجه والمخطط عقلانياً ، وذلك على عكس الفوضوية التى تسود الأنظمة الرأسمالية التى تعانى من الأزمات الاقتصادية من حين لآخر ، مما ينعكس على نفسية شعوبها من انتشار الأنانية والعدوانية لدى الناس تجاه بعضهم الآخر ، حيث يلتهم القوى دائماً الضعيف مثل الغابة تماماً . وبهذا الصدد سأذكر بأن داروين أثبت وبسخرية فى كتابه الأشهر «أصل الأنواع» بأن فكرة التنافس الحر (فى العالم الرأسمالى) وأيضاً فكرة الصراع من أجل البقاء اللتان كانتا تلقيان التبجيل من علماء الاقتصاد الرأسمالى كأكبر إنجاز تاريخى للبشرية ، ليستا إلاَّ الحالة الطبيعية فى عالم الحيوان (وهذا مذكور فى مقدمة كتاب فريدريك إنجلز بعنوان جدليات الطبيعة) .

نعم ، ففى المجتمعات الطبقية فإن المبدأ السائد فى العلاقات الإنسانية يتمثل فى الجملة التى قالها الكاتب المسرحى الرومانى الساخر پلاوتوس Plautus (من ٢٥٤ إلى ١٨٤ ق.م) على لسان أحد أبطال احدى مسرحياته ، والجملة باللاتينية هى كالآتى : homo homini lupud أى أن الإنسان ذئب للإنسان . بمعنى أن الناس فى الإمبراطورية الرومانية كانوا مثل الذئاب التى هى كائنات متوحشة تفترس بعضها البعض . واليوم هذا هو الحال بالضبط فى الإمبراطورية الرومانية الحديثة وأعنى بها الولايات المتحدة .

ولقد وجهت الدعاية الغربية كل سهامها المسمومة بكل الوسائل والطرق المتاحة آنذاك لبث القلق لدى السوڤيت ونشر الأفكار الكاذبة عنهم منها «الخطر السوڤيتى على الغرب» ، فى حين أن الاتحاد السوڤيتى لم يكن يريد إلاَّ السلام لبناء نفسه ولتحقيق التقدم والرخاء لشعبه . وفعلاً تحقق الكثير جداً . لكن الشعب السوڤيتى كان دائماً تحت ضغط الحرب الباردة . وكما تعلمون تم أخيراً تفكيك الاتحاد السوڤيتى بنجاح باهر ، وأصبحت أخيراً أيدى الولايات المتحدة وذيولها من البريطانيين والفرنسيين حرة وطليقة حتى يتمكنون من السيطرة على مصادر الطاقة فى العالم ، لأنه بدون ذلك فإن اقتصادياتهم ومجتمعاتهم ستُصاب بالاضمحلال والفناء .

* * *

كانت هذه هى تأملاتى السريعة بالنسبة لما حدث فى عالمنا بعد الحرب العالمية الثانية ، كذلك عن موقف الاتحاد السوڤيتى الحرج الذى اضطر الانغلاق على نفسه دفاعاً عن وجوده وعن شعبه . وكان ذلك بمثابة رد الفعل وليس الفعل ، لأن الغرب هو الذى بدأ الهجوم السافر . أما الشعب السوڤيتى على الرغم من كل ذلك عاش حياة هادئة سعيدة ، خالية من التناقضات الطبقية بين الأغنياء والفقراء ، متمتعاً بالامتيازات التى حققها تدريجياً لشعوبه ، وهى امتيازات لم ولن ولا يحلم بها الغرب الرأسمالى المزدهر ، مثل التعليم المجانى من الابتدائية وحتى الدكتوراة ، والعلاج المجانى حتى نهاية العمر ، وتسليم شقة مجانية متوسطة لأية أسرة ناشئة ، ثم انعدام مطلق للبطالة والتضخم فى الأسعار التى كانت تحت سيطرة الحكومة ، والأهم من ذلك الأمن والأمان المطلقين . وكان الجميع إما يدرسون وإما يُعملون . أما ممارسة الهوايات فكانت متاحة للجميع وبأسعار زهيدة جداً . وكان أفراد الشعب يعيشون حياة بسيطة فى وئام وتوافق ، حيث لم تكن هناك خلافات طائفية أو عقائدية أو عداوات قومية فيما بين الشعوب .



المــرأة والسينمــا المصريــة

بقلم : أ . د . إيمــان عامــر

فى واحدة من أبرز فعاليات وتجليات «لجنة التاريخ» بالمجلس الأعلى للثقافة ، نّظمت اللجنة فى ٢٨ مارس ٢٠١٣ بالتعاون مع المجلس القومى للمرأة مؤتمراً تحت عنوان «المرأة المصرية : تحديات الماضى واستجابة الحاضر» تحت رعاية أ . د . محمد صابر عرب وزير الثقافة والسفيرة د . مرفت التلاوى رئيس المجلس القومى للمرأة وأ . د . أحمد زايد مقرر لجنة التعليم والتدريب بالمجلس و أ . د . إيمان عامر مقررة المؤتمر . وتجدر الإشارة إلى أن «لجنة التاريخ» ترأسها أ . د . زبيدة محمد عطا المؤرخة المصرية الوطنية المستنيرة . ورغم الظروف شبه المستحيلة ، نجحت د . إيمان عامر ، فى ظروف سياسية متشدّدة ومتعصبة ، فى إقامة مؤتمر ُيعد من أبرز إنجازات وزارة الثقافة المصرية خاصة تلك المناقشات الثرية التى شهدتها المائدة المستديرة فى نهاية المؤتمر . وبهذه المناسبة ، وكذا ، حصول د . إيمان عامر على جائزة الدولة التشجيعية (٢٠١٣) عن كتابها الرائع والمميز «قناة السويس فى الوجدان المصرى» ، فيُسعد مجلة «أريك» أن تنشر هذا المقال الذى كان موضوع إسهامها العلمى فى المؤتمر آنف الذكر .

كان قيام ثورة ١٩١٩ نقطة تحول فى تاريخ المرأة المصرية ؛ فقد شاركت فى الثورة إلى جانب الرجل واقترن هذا التفاعل المجتمعى مع نمو مشاركة الفتاة فى التعليم الأساسى ومشاركتها فى القسم النسائى بالجامعة المصرية . هذا المناخ العام تهيأ عبر سنوات منذ خرج قاسم أمين بدعوته لتحرير المرأة وقوله : «إنه لا شئ يمنع المرأة المصرية من أن تشتغل مثل الغربية بالعلوم والآداب والفنون إلا لجهلها أو إهمال تربيتها» .

وبعد سنوات من هذه الدعوة ، أمكن للمرأة أن تلقى تشجيعاً من بعض المستنيرين لخوض غمار الحياة الفنية . وكانت البداية فى المسرح ، فقد ظلت الأدوار النسائية تُسند إلى الرجال حتى استطاعت المرأة أن تعتلى خشبة المسرح . وقد سبقت الشاميات شقيقاتها المصريات فى ذلك ، وكانت الرائدة فى هذا المنحى هى روز اليوسف التى قدمت إلى مصر وعملت بالتمثيل قبل أن يجتذبها عالم الصحافة . هذا ، وقد ظهرت فاطمة رشدى فى عام ١٩٢٣ وهى لم تتعد الثامنة عشر ، وآخريات مثل دولت أبيض وفردوس محمد وفكتوريا موسى وأمينة رزق .

لم تلبث أن تحولت هذه الأسماء أو معظمها إلى العمل فى الحقل السينمائى عندما بدأت هذه الصناعة تسير بخطى حثيثة كظاهرة كوزموبوليتانية شارك فيها رأس المال الأجنبى إلى جانب الرأسمالية المصرية وعلى رأسها طلعت حرب الذى آمن بأن تجديد الاقتصاد فى

أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر
جامعة القاهرة

مصر لن يتم إلا إذا ازدهرت الثقافة واستنارت العقول . فكان أن قام بتأسيس شركة مصر للتمثيل والسينما (استديو مصر) لإنتاج الأفلام . وعليه ، وُجهت الدعوة إلى المرأة للعمل بالفن ووجه محمد كريم كلمة إلى السيدة هدى شعراوى بشأن تشجيع فتيات الأسر فى مصر للعمل فى السينما ورجا منها أن تكون عوناً قائلاً : «بأنه على جوابها يتوقف نجاح الفيلم المصرى وبكلمة منها يُقضى عليه أو يكون فتحاً جديداً» .

وقد كانت فزى مفيدة محمد غنيم التى عُرفت بإسم عزيزة أمير تُمثل مع يوسف وهبى فى المسرح ثم تقدم أول فيلم مصرى ناطق بعنوان (ليلى) فيقول لها طلعت حرب : «لقد صنعت يا سيدتى ما يعجز عن صنعه الرجال» . وعندما أُقيم أول مؤتمر للسينما عام ١٩٣٦ ، ألقت كلمتها المؤثرة : «يكفينى فخراً أيها السادة أن صناعة السينما قد تقدمت . وكنتُ أنا الضحية والقربان» . وتتوالى أفلامها : بنت النيل - كفرى عن خطيئتك ثم تتبنى رمزاً من رموز السينما هو نجيب الريحانى بأفلام : بسلامته عايز يتجوز - بياعة التفاحة - آمنت بالله ، الذى ماتت دون أن تراه .

أما ألماظة بطرس داغر أو آسيا فهى الفنانة القادمة من الشام التى بدأت بفيلم تكلف ألف جنيهاً وأنهت مشوارها بفيلم تكلف عشرة آلاف جنيهاً . وفى هذا المشوار قدمت : وخز الضمير - عيون ساحرة - شجر الدر - زوجة بالنيابة . وكانت هناك بهيجة حافظ الأرستقراطية التى تتحدث العربية بلكنة أجنبية وقدمت : الضحايا - الاتهام - ليلى بنت الصحراء - ليلى البدوية . وتحولت فاطمة رشدى هى الأخرى لعالم السينما فقدمت أفلام : الزواج - الهارب - بنات الريف - العزيمة ، ويكفيها فخراً أنها أنتجت فيلم «تحت سماء مصر» ومثلته وأحرقته وهى تبكى على تكاليف إنتاجه لأنها خشيت أن يرفضه المشاهد مما يُعرِّض سمعتها الفنية للخطر . ولفتت مارى كوينى ابنة شقيقة آسيا أنظار وداد عرفى فأشركها فى فيلم «غادة الصحراء» ثم أنتجت مع زوجها أحمد جلال أفلام بنت الباشا المدير - كنتُ ملاكاً - أم السعد . ولا نستطيع أن نغفل أم كلثوم التى شاركت فى أفلام : وداد - دنانير - نشيد الأمل - فاطمة . وحتى راهبة المسرح أمينة رزق تحولت إلى السينما فقدمت أفلاماً لا حصر لها كان أهمها فى فترة التكوين الدكتور فرحات - الحب المورستانى - قلب المرأة .

وهكذا فرض الواقع نفسه ، وشاركت المرأة فى السينما بقدر قد يفوق الرجل سواء فى مجال التمثيل أو الإنتاج . وإذا كان هذا هو دور المرأة فى تكوين صناعة السينما ، فهل لنا أن نتساءل كيف صوّرت الكاميرا المرأة ودورها فى المجتمع ؟ .

بشكل إجمالى تنوعت صور وأدوار المرأة فى السينما وإن ركزت سينما التكوين على أدوار بعينها ومنها المرأة فى الريف حيث المجتمع أكثر استقراراً ، فحياة الفلاح وزيه وموروثاته تعود إلى عهود سحيقة فى التاريخ ، لذا نجد أن الأفلام تدور أحداثها فى الريف تكاد لا نعرف إلى أى عصر تنتمى إلا إذا اقتربنا منه إلى المدينة ، فالمدينة هى المؤشر الأول للتعرف على : أين تقع القرية من التاريخ ؟! .

هذا الريف المصرى بجماله وجلاله وفقره أيضاً ، كان مثار اهتمام العديد من العاملين بصناعة السينما ، فظهرت أفلام بالطبع أولها زينب ثم بنات الريف - تحت ضوء القمر - ليالى القاهرة (على الرغم من اسمه فقد طغت مشاهد الريف على مشاهد المدينة وكان يحمل دعوة للعودة إلى الريف) ، ولا ننسى فلمىّ الحرام - الزوجة الثانية .

أما أفلام البداوة ، فقد كانت تُمثل نسبة عالية من أفلام فترة التكوين حيث مثل الظهير الصحراوى مساحة كبيرة من مصر . وفى هذه المساحة تعيش أعداد من قبائل البدو التى لم تندمج مع سكان مصر فحافظت

على بداوتها وأصبح هؤلاء يُمثلون الطبقة الثانية من الريف المصرى . وكان من الطبيعى أن تشغف السينما المصرية بعمل العديد من الأفلام التى يُمكن تسميتها برومانسيات الصحراء ، فظهرت المرأة البدوية فى أفلام ليلى - ليلى بنت الصحراء - غادة الصحراء .

وإذا كان ظهور المرأة الأرستقراطية فى الأفلام يُعد انعكاساً حقيقياً للطبقة التى أنتجها نظام حيازة الأراضى منذ عصر محمد على وعلو شأن هذه الطبقة فى ظل الاحتلال . فظهر عدد هائل من الأفلام لن أسميها الآن لكثرتها ، يُقابلها أيضاً كم كبير من أفلام الحارة المصرية كان أشهرها العزيمة الذى نقل فيه كمال سليم (١٩٣٩) أجواء الحارة المصرية بكل واقعيتها وقدّم نموذجاً مختلفاً عما اعتادت السينما على تقديمه من حياة الأثرياء . وظلت السينما تُقدم لنا الحارة حتى ظهرت أخيراً أفلام العشوائيات وأشهرها بالطبع أفلام خالد يوسف التى صدمتنا بواقعيتها المفرطة ، حيث شاهدنا واقعاً مؤلماً أفرزه الفقر والظلم وغياب العدالة الاجتماعية التى مازلنا ننشدها حتى الآن .

وهناك نموذج مختلف كان نتاجاً للاحتلال فى مصر . فكما ظهرت شخصية «غنى حرب» بجهله وفظاظته، ظهرت شخصية «ارتست الحرب» بإباحيتها . وكل منهما ثمرة وجود أجنبى بغيض وحرب لا ناقة لنا فيها ولا جمل . وكما تحولت مصر إلى مزرعة لمد حاجة جيوش الاحتلال بالغلال والمؤن ، كان عليها أيضاً أن تقدم لجنوده (الحظ والفرفشة) فظهرت أفلام العوالم التى برع فيها حسن الإمام ، وقدّمت أيضاً أفلام ثلاثية نجيب محفوظ بعض مشاهد منها فى واقع مرير لا نستطيع إنكاره .

ولأننا توقفنا عند الثلاثية ، فسوف نبدأ بها فى تصوير تطور وضع المرأة فى المجتمع التقليدى ؛ فقد أصبح نموذج (سى السيد والست أمينة) نتحاكى به أمام كل حالة تراجع فى وضع المرأة . فمشهد اجتماع الأب وأبنائه الذكور حول الطبلية ، بينما الأم وبناتها فى انتظار انتهائهم من الطعام هو قمة التهميش والتبعية . وكان حق المساواة فى تناول الطعام أول ما طالبت به المرأة فى وقت مبكر من تاريخها الحديث حيث ترصد المصادر أن أول اجتماع أو مؤتمر نسائى كان فى أحد حمامات رشيد العامة ١٧٩٩ حين حكت زبيدة زوجة مينو كيف يتعامل معها ويُقدم لها منديل أو مفرش الطعام ويختار لها من الأصناف ما يضعه فى طبقها ، فقررت المصريات كتابة مذكرة إلى السلطان الأعظم بونابرت . ويذكر كلوت بك أنهن طالبن أن يُعاملهن أزواجهن كمعاملة الفرنسيين لزوجاتهم .

وتدّرجت أدوار المرأة . ولكن رغم حصولها على التعليم الأساسى وتخرُّج الدفعات الأولى من الجامعة ، فإن النسبة لم تكن كافية لتُحدث تغييراً فى دور الفتاة داخل المجتمع ، وبالتالى لم تُقدم أفلام البداية والتكوين صوراً مشرقة ؛ فعندما غنت أم كلثوم «نشيد الجامعة» تحية إلى الجامعة المصرية وذلك من خلال فيلم نشيد الأمل (إنتاج عام ١٩٣٧) تقول أنها غنت النشيد لأنها لم تجد عملاً غير الغناء بعد هجر زوجها لها ، وشجعها على ذلك الطبيب المعالج لابنتها زكى طليمات يقول (هو الغنا حرام ؟!) فى دعوة تحريرية لتُمارس المرأة حقها فى العمل الشريف .

وفى فيلم بنت الباشا المدير (إنتاج عام ١٩٣٨) تتعرض أسرة حكمت هانم «آسيا» لضائقة مالية فتتنكر فى زى حكمت أفندى للتدريس لأبناء جعفر باشا القبرصلى حتى لا تسئ إلى أسرتها لكونها تعمل مدرسة لدى أسرة أخرى تنتمى إلى نفس طبقتها .

ويُمثل فيلم «فتاة متمردة» (إنتاج ١٩٤٠) صورة متكرّرة للفتاة غير المتعلمة مارى كوينى بعد إصابة أمها بديعة مصابنى بالشلل تضطر للعمل فى نفس الكباريه ثم بحياكة الملابس بعد موت الأم حيث لم يكن هناك بدائل أخرى لفتاة لم تنل حظاً من التعليم .

ثم نرى ثمرة التعليم الجامعى للفتيات من خلال عدة أفلام كانت محبطة للمرأة فقد انحازت هذه الأفلام لرأى الأغلبية الرافضة التطور والتغيير فمثلاً فيلم الأفوكاتو مديحة (١٩٥٠) تُصدم المحامية مديحة بأهلها وقناعاتهم بعد عودتها لقريتها وحصولها على الليسانس . ويقوم ابن عمها الفلاح الذى كان مرشحاً للزواج بها بسداد ديون مكتبها الخاوى من الموكلين . الفيلم يُظهر أن التعليم أفقد البطلة إنتماءها لأهلها وقريتها وغيّر من سلوكها وتفكيرها حتى يصيح يوسف وهبى (الأخ الأكبر) قائلاً : «روحى عليكِ لعنة الفلاح» .

أما فيلم الأستاذة فاطمة الذى أُنتج بعده بعامين ، فقد حمل نفس الرسالة ، فرغم نجاح البطلة (فاتن حمامة) فى الحصول على براءة خطيبها المحامى أيضاً وموافقته على استمرارها فى العمل فتفاجئنا بردها بحماسة : «لا يا عادل دى آخر قضية أترافع فيها . أنا مكانى معاك فى البيت مش فى المحكمة» . وبالتأكيد صفق لها الجمهور فى صالة العرض .

ورغم أن إنتاج هذه الأفلام فى المرحلة الملكية التى شهدت التغيير الذى حدث فى وضع المرأة ، فإنها ظلت تمالئ المجتمع والرأى العام الذى كان يتحرج من مشاركة المرأة فى الحياة العملية ومزاحمتها للرجال .

ومع نهاية الخمسينيات ، ظهر عدد من الأفلام التى تناقش مسائل متعلقة بتحرير المرأة والمساواة وحق المرأة فى العمل . وقد أتى ذلك فى أعقاب فترة ثورية اشتراكية تُعظم دور الفرد فى المجتمع بصرف النظر عن نوعه . ورأينا هذه الأفلام تُناقش حرية المرأة الشخصية وانضمامها إلى القوى العاملة والحركة الوطنية .

فنرى فطين عبد الوهاب يُخرج فيلم «مراتى مدير عام» عن قصة لعبد الحميد جودة السحار . وعلينا أن نذكر أنه أيضاً أخرج فيلم فاطمة ، ويُباعد بين الفيلمين أربعة عشر عاماً من كفاح المرأة للتأكيد على حقوقها فيقدم لنا فكرة المشاركة بين الزوجين وضرورة تقبل الرجل لفكرة أن يكون مرؤساً لزوجته . ويُوضح الفيلم أن الأزمة مفتعلة فلا معنى أن تقف الزوجة مع المحافظ والمسئولين لمناقشة معدلات التنمية ، بينما يقف الزوج مع السيدات للحديث عن الرجيم والرضاعة الطبيعية ؛ فالزوج زميل لها وحاصل على نفس شهادتها حتى وإن سبقته فى الترقية .

فرغم حصول فاطمة على تقدير أعلى من خطيبها ، فإنه يرفض أن تعمل بالمحاماة رغم مساندة الأب الجاهل لابنته ورغبته فى أن تنجح فى حياتها العملية . بيد أن المجتمع يقف حجر عثرة فى طريقها فالموكّلين يرفضون التعامل معها ويتحولون جميعاً إلى مكتب خطيبها المجاور لها وفقاً لفكرة أن المحامى الرجل لابد أن يكون أنجح من المحامية . والغريب أن الفيلم يصور البطلة وهى تترافع فى أولى قضاياها بعبارات ركيكة وتحمل طابع طفولى كما لو كانت لم تحصل على تقدير عال فى دراستها . ويمضى الفيلم مرشحاً للفكرة .

وعن أفلام «الچندر» ، فرغم حداثة المصطلح إلا أن الإشكالية قديمة وأزلية . وقد تناولت السينما الفروق النوعية بين الرجل والمرأة فى إطار أن هذه الفروق تقوم على أسس ثقافية واجتماعية وليست على أسس بيولوچية فسيولوچية . ومن هذه الأفلام فيلم ساخر قد يبدو للوهلة الأولى أنه لا يحمل رسالة ، ولكنه يرصد فعلياً تناول المجتمع لهذه الفروق ، هذا الفيلم هو الآنسة حنفى إنتاج ١٩٥٤ ؛ فأفكار حنفى لم تتغير مع تغيُّر نوعه ، فحنفى شاب يمثل التحفظ والرجعية يُمارس أفكاره على زوجة أبيه وابنتها نواعم . وعندما يتحول إلى فتاة بعد أزمة صحية ، نجد أن التحول الفسيولوچى الذى حدث له لم يُغير من ثقافته التى اكتسبها فى السنوات التى كان أو كانت فيها رجلاً . ففى لقطة

ساخرة يأتى عريس لحنفى أو فيفى فتنصحها نواعم بأن «تدخل على العريس وهى عاملة مكسوفة» ، فترد مستنكرة «أعمل مكسوفة ليه ؟ هو ماسك علىَّ حاجة؟» .

ويأتى فيلم حواء على الطريق عام ١٩٦٨ ليطرح مسألة توزيع الأدوار ورغبة البطلة فى أن تُمارس أعمال ذكورية مثل إصلاح الأجهزة الكهربائية وحمل الحديد . بينما تناول فيلم للرجال فقط الأمر بشكل هادف وأكثر جدية حيث تطمح إلهام وسلوى (سعاد حسنى ونادية لطفى) للعمل فى آبار الشركة بالصحراء ومع رفض الشركة تنتحلان صفة وملابس الرجال .

سارت هذه الأفلام فى خط متواز للأفلام التى سعت لهدم فكرة التحيز والتفضيل ومنها أفلام لهاليبو - البنات شربات - بنت اسمها محمود - يا رب ولد .

وأخطأت السينما حينما رسخت لفكرة أن الرغبة فى المساواة ومطالبة المرأة لحقوقها تقترنان بعقدة نفسية تجاه الرجل . ففى فيلم «بنات حواء» تُؤسس عصمت (لاحظوا أن الاسم مشترك كما فى فيلم مراتى مدير عام) جمعية نسائية لها ميليشيات لضرب الرجال غير المرغوب فيهم فى شركات عصمت حتى تقع فى حب البطل فتعلن انتهاء الحرب على الرجال .

وأيضاً يُقدم فيلم الحقيقة العارية (إبراهيم الوردانى) تجربة الأم والأخت فى الزواج وأثرها على البطلة التى ترفض الزواج وتتفرغ لإعداد رسالة ماجستير عن تاريخ المرأة . وتنتهى أزمتها بوقوعها فى الحب أيضاً فتشفى من عقدتها .

وهناك أيضاً الأفلام التى تُناقش حرية المرأة ومشاركتها فى العمل الوطنى مثل أنا حرة (إحسان عبد القدوس) والباب المفتوح (لطيفة الزيات) وأيضاً لا وقت للحب . وكذا ، والأفلام التى تُناقش مشاكل المرأة العاملة : صباح الخير يا زوجتى العزيزة - العش الهادئ - استقالة عالمة ذرة .

وفى فترة السبعينيات والثمانينيات ومع التغيرات الأيديولوچية والسياسية ومناقشة قوانين الأحوال الشخصية وظهرت أفلام مثلت صرخات للمرأة فى وجه المجتمع مثل أريد حلاً - لا عزاء للسيدات - بريق عينيك - المطلقات - آسفة أرفض الطلاق - أريد خلعاً .

فى (أنا حرة) ، برع إحسان عبد القدوس فى رسم شخصية أمينة الباحثة عن الحرية فى السهر والرقص والصداقة ثم إكمال دراستها الجامعية والعمل فتصطدم بقيود العمل والوظيفة ثم تكتشف أن حرية الوطن يجب أن تكون شاغلها الشاغل فتُمارس العمل الوطنى فيتم اعتقالها مما يعنى فقداناً كاملاً لكل معانى ودرجات الحرية ، لكنه يُعنى أيضاً الطريق للحصول عليها .

أما فيلم الباب المفتوح ، فيبدأ باشتراك ليلى فى المظاهرات فتتلقى عقاباً قاسياً من أبيها وتظل طوال الفيلم باحثة عن الحرية أو الباب المفتوح هرباً من قهر الأب أو تسلط الخطيب ، وتتذكر كلمات حسين عامر (صالح سليم) الذى لحق بالفدائيين فى منطقة القناة (فكرى فى الجرحى لو ناولتيهم كوباية مية هتحسى إنك بتقوى بيهم) ، فتجرى محاولة اللحاق بقطار بورسعيد وينتهى الفيلم بآخر لقطة وأيادى كثيرة تمتد من القطار (مقاتلين ومدنيين) ليُساعدوها على اللحاق بهم فى كفاحهم ضد الاحتلال .

كان هذا عرضاً سريعاً لأدوار متنوعة ومتغيرة لوضع المرأة فى المجتمع المصرى من خلال السينما التى أصبحت مصدراً مهماً من مصادر رصد الحراك المجتمعى .

مصادرة الفن بإسم الدين والأخلاق والسياسة

إعداد : على ثابت

لم يكن يتوقع أحد لمصر فى أعقاب ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ أن ترجع للوراء أكثر مما كانت عليه ؛ حيث سيطرة جماعات الإسلام السياسى على المشهد ، منطلقة من قاعدة تطبيق الشريعة ، وكأن مصر بلداً لم يعرف الإسلام من قبل ، ولم يعلموا أن مصر قد صدّرت علم الإسلام لبلد مهده ونشأته عبر أزهرها الشريف ، وكذلك وقف المصريون ضد الأخطار التى حدّقت بالإسلام والمسلمين ، والشواهد التاريخية لا يستطيع أحد محوها : أين الصليبيين ؟ أين التتار ؟ من يتحمل الآن وإلى يوم الدين قضية الأراضى المقدسة فى فلسطين ؟ كادت هذه العاصفة أن تضر بمصرية مصر ، ووضعها فى إطار مشروع مشوّه يضم البعض ويقصى البعض الآخر تماماً ، وكان الأهم لإنجاز هذا المشروع ضرب الشخصية المصرية فى صميمها من خلال هجمة شرسة طالت الثقافة والفن والآدب . . . إلخ .

وفى خضم ذلك ، أتحفتنا الهيئة العامة لقصور الثقافة بإصدار من إصداراتها القيمة حمل عنوان «مصادرة الفن بإسم الدين والأخلاق والسياسة» للدكتور حسن طلب ، حيث حاول الكاتب أن يعكس صورة الفن فى ظل ما سلف ذكره من ملابسات حاقت بالوطن .

أثار الكاتب فى المحور الأول من دراسته «مصادرة الفن بإسم الدين» ، على أساس أن الدين يعتبر منفذاً رئيسياً للوجدان المصرى ، ولعل الفتوى الرسمية بتحريم التماثيل منذ شهور قد أثارت جدلاً واسعاً ، هى التجسيد الأمثل لذلك المناخ الأصولى الذى لم يفتأ يشدنا إلى الخلف خطوة بخطوة ، ومع أن صاحب الفتوى حاول أن يتراجع قليلاً فى مواجهة الرفض الواسع لفتواه الغريبة من قبل عموم المثقفين فراح يُميز بين التمثال الكامل والتمثال النصفى ، أو بين إقامة التماثيل فى الميادين ووضعها فى البيوت ، إلا أن هذه المحاولة لم تنجح فى إخفاء العداء المتأصل للفن والأدب فى ظل هذا المناخ الدينى المتشدِّد .

وتأسيساً على ما سبق ، لم نجد أبلغ من فتوى الإمام محمد عبده ، حيث قاد محاولات جدية لتوفيق الإسلام مع سُبل التقدم والمدنية ، فكان تصوره عن انفتاح المسلمين على أوربا ، هو أخذ ما يتناسب مع مبادئنا وحضارتنا الإسلامية ، وليس عملية تسطيح الإسلام كما تصور السلفيون ، لقد انطلق الإمام من قاعدة «الإسلام دين لكل زمان ومكان» ، فجاءت فتواه عن حكم التصوير والنحت على النحو الآتى :

«. . . ما حكم الصورة فى الشريعة الإسلامية ، إذا كان القصد منها تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية وأوضاعهم الجسمانية ؟ هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب ؟

فأقول لكَ الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد مُحى من الأذهان ، فإما أن تفهم الحكم من نفسكَ بعد ظهور الواقعة ، وإما أن ترفع سؤالاً إلى المفتى وهو يُجيبكَ مشافهة . فإذا أوردتَ عليه حديث : «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصوِّرون» أو ما فى معناه مما ورد فى الصحيح ، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لكَ : إن الحديث جاء فى أيام الوثنية ، وكانت الصور تُتخذ فى ذلك لسببين : الأول اللهو ، والثانى التبرك بتمثال من تُرسم صورته من الصالحين ، والأول يبغضه الدين ، والثانى من جاء الإسلام لمحوه ، والمصوِّر فى الحالين شاغل عن الله أو ممهِّد للإشراك به ، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة ، كان تصوير الأشخاص بمنزلة النبات والشجر فى المصنوعات ، وقد صنع ذلك فى حواشى المصاحف وأوائل السور ، ولم يمنعه أحد من العلماء ، مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضوع النزاع ، وأما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذى ذُكر .

لا يُمكنكَ أن تُجيب المفتى بأن الصور على كل حال مظنة للعبادة ، فإنى أظن أن يقول لكَ : إن لسانكَ مظنة لكذب فهل يجب ربطه ، مع أنه يجوز أن تكذب ؟ وبالجملة ، إن يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، وبعد تحقق أنه لا خطر فيها على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل . . . » .

يُعد المغزى الأصيل من ورود النص تقديم صورة ناصعة لما أصاب حياتنا الفكرية من جمود وتصلب ، فأصبحنا وقد نسينا ـ أو تناسينا ـ ما أشاعه فينا الإمام محمد عبده وأعلام النهضة الآخرون ، من تفتح واستنارة واحترام للعقل وإيمان بروح الإبداع وضرورة التحضر .

ورصد د. طلب فى المحور الثانى «مصادرة الفن بإسم الأخلاق» حيث بات الإنتاج الفنى مرهوناً بالأخلاق من وجهة نظر الأصوليين ، منذ مصادرة رواية «أولاد حارتنا» فى مطلع الستينيات الماضية ، إلى منع توزيع «ديوان أبى نواس» بعد طبعه فى مطلع الألفية الجديدة ، فضلاً عن الأفلام والمسرحيات التى مُنعت .

ومن منظور سلفى ، تكاد قضية العلاقة بين الفن والأخلاق تبدو هى بعينها قضية العلاقة بين الفن والدين ، وعلى هذا الأساس تتم مطاردة الفن ومصادرته وإحكام السيطرة عليه بإسم مقاومة التجديف blasphemy أى بإسم الدين ، ولئن كانت فكرة الحرام قد سبقت فكرة العيب ، أى أن الرقابة الأخلاقية ، فإنها فى الواقع هى التى أدت إليها . ومعنى هذا أن تقويم الفن من خلال ثنائية : الفضيلة والرذيلة ، ليس إلا امتداداً للثنائية القديمة المقدس المدنس (الدنيوى) .

وراح د. طلب يُفند الصعوبات المنهجية التى تُحدث التباساً شديداً فى قضية علاقة الفن بالدين ، فمنها أولاً ما هو خاص بتحديد المصطلح ، وثانيها ما يخص طبيعة الموضوع نفسه ، ومنها ثالثاً ما يتعلق بالفروض المسبقة التى يقع فى أسرها كثير من الباحثين فى علاقة الفن بالأخلاق .

واستخلص المؤلف فى نهاية رصده لجدلية مصادرة الفن بإسم الأخلاق بعض الأفكار المهمة . ولعل أولها هو أن الحضارة الغربية تعيش مرحلة مختلفة بالقياس إلينا . إن الغرب يعيش اليوم مرحلة ما بعد الحداثة التى وصل فيها إلى أقصى درجة فى نقد الذات ، وتعرية

النفس ، وربما تشويهها . ووجد أن سائر السبل التى اتبعتها فلسفة الأخلاق الحداثية ، تُؤدى كلها إلى طريق مسدود . فلم يكن غريباً أن يظهر شعار «موت الأخلاقى» ثم تم استبدال الجمالى بالأخلاقى ، على أساس أن الأخلاق الحديثة أصبحت من مخلفات التاريخ .

وقد أوضح المؤلف أن أفضل السبل لعدم الخلط بين الفن والأخلاق هو إدراك أن القيم الجمالية قد تتعارض أحياناً ، لا مع الأخلاق فقط ، ولكن أيضاً مع العلم ومع الحقيقة والمنطق أيضاً ، بدون أن يغض هذا من شأنها . ولعل تعاطفنا مع الفن الرفيع فى هذه الحالة لا يعنى إلا موافقة مؤقتة ليس من شأنها أن تهدم الأخلاق ، وإنما الذى يهدمها شيئان : الفن الزائف والتزمت الأخلاقى ، وهما فى النهاية يلتقيان على صعيد واحد ، فالأخلاقى المتزمت يُنقل دائماً عن أصل ، دون أن يُقدم شيئاً من عنده ، تماماً كما يفعل المزيف . وإذا ما قاومنا الفن الزائف والتزمت الأخلاقى ، فلاشك فى أننا سننجح فى حماية الفن والأخلاق معاً .

واستمراراً للجدليات التى أثارها المؤلف ، تبقت جدلية مصادرة الفن بإسم السياسة ، مبيناً فيها الالتباس الشديد بين الفن الثورى وفن الثورة ، ولاشك فى أن مفهوم الفن الثورى يُعانى عندنا من سوء فهم واضح . وربما يزيد من خطورة هذا الأمر ، أن سوء الفهم ليس وقفاً على جمهور القراء وعامة المثقفين فحسب ، بل إنه يتعداهم إلى بعض كتابنا ونقادنا الكبار ، ممن دفعتهم الحماسة الثورية السياسية إلى ترويج نموذج الكتابة الشائعة عن صلة الفن بالثورة منذ عام ١٩٥٢ ، وهى كتابة توقع فى روع القارئ أن الفن قد لا يثور إلا عندما تتهيأ له ثورة سياسية أو اجتماعية تنقل إليه عدوى الثورة ، بالقدر الذى تُريد وبالطريقة التى تراها مناسبة لمصالحها وأهدافها .

وقد يسوقنا ما سبق ذكره ، إلى أن هناك رؤيتين لمفهوم الفن الثورى ، الأولى تجعل من الفن خادماً تابعاً للأحداث السياسية ، حيث يستمد ثوريته منها ، أما الثانية تُؤكد أن الفن لا يتصف حقيقة بالثورة ، إلا إذا كانت نابعة من داخله هو ، وطبقاً لقوانينه وحدها .

وفى خضم ذلك ، تُرغمنا الرؤية الأولى على أن نتوقف عند علاقة الفن بالسياسة ، فإن الرؤية الثانية تبقينا فى مجال الفن وفلسفته ؛ إذ أن ثورة الفن الداخلية لا تتجسد إلا من خلال حركات التجديد التى يثور فيها الفن على نفسه من حين إلى آخر .

بيد أن رجال السياسة فى الغالب ، وبحكم نظرتهم الضيقة ، لا يرون فى الفن إلا مجرد وسيلة دعائية ، كل المطلوب منها أن تنشر أفكارهم وتُبارك سياستهم وتلتزم أيديولوچيتهم التى يعملون فى إطارها ، وإلا أصبح الفن مغضوباً عليه ، ومن ثم يتعرض لثالوث «المطاردة والقمع والمصادرة» . مما يترتب عليه ، إقحام الفن فى صراع الأيديولوچيات ، فيُصبح لكل أيديولوچية فنها الذى يُروج لها ويُحارب فى صفوفها ، وهذا يعنى أن الفنان لن يستطيع أن يُبدع خارج نطاق الأيديولوچية ، وسيظل الفن الثورى طبقاً لهذه الرؤية مرتبطاً بالسياسة ؛ أى أن ثوريته ستكون نابعة من الأيديولوچية الثورية التى ينتمى إليها .

وختاماً ، وضح المؤلف كيفية فك الالتباس الشديد بين الفن الثورى وفن الثورة ، حيث أن أولى خطواتنا على الدرب الصحيح لإدراك طبيعة «الفن الثورى» الحقيقى ، لا تبدأ إلا حينما نستطيع أن نفصل بين ما هو ثورى فى مجال السياسة ، وما هو ثورى فى مجال الفن ، لنفهم كيف يُمكن أن يكون الفن بالمعنى السياسى ، دون أن يجعله هذا ـ بالضرورة ـ ثورياً بالمعنى الفنى ، والعكس أيضاً صحيح .

أرمينية والأردن

لقاء السفير الأرمنى بالأردن مع وزير التجارة والاقتصاد الأردنى

فى ٢٥ يونية ٢٠١٣ ، تقابل أرشاك بولاديان سفير جمهورية أرمينية فى الأردن ـ والمقيم فى دمشق ـ مع حاتم الحلوانى وزير التجارة والاقتصاد فى المملكة الأردنية الهاشمية . وخلال المقابلة ، أكّد الطرفان على ضرورة قيامهما بالعمل على تطوير التعاون التجارى والاقتصادى . وقدّم السفير إلى الوزير الفروع الأساسية لاقتصاد أرمينية ، وكذلك أولويات تطويرها . وأكّد الوزير بدوره على ضرورة إنشاء اتصال جوى منتظم بين البلدين ، وضرورة تنظيم مؤتمرات مشتركة لرجال الأعمال . كما استعرض الجانبان المسائل المتصلة بتقنين الأمور فى المجالين التجارى والاقتصادى بين البلدين .

أرمينية والعراق

وزير الخارجية الأرمنى يستقبل السفير العراقى الجديد

فى ٢٠ يونية ٢٠١٣ ، استقبل إدوارد نالبانديان وزير خارجية أرمينية غازى طاهر خالد السفير الجديد لجمهورية العراق فى أرمينية بمناسبة تسليم صور أوراق اعتماده . وقد هنأ نالبانديان السفير العراقى الجديد بمناسبة تعيينه ، وتمنى له النجاح فى مهمته ، وأبدى أمله فى أن يُسهم بنشاطه فى زيادة توثيق علاقات الصداقة التاريخية والتقليدية القائمة بين أرمينية والعراق . ونوّه وزير الخارجية بأن الزيارات التى تمت فى الأعوام الأخيرة على مستوى رفيع بين البلدين ، وكذلك إعادة افتتاح السفارات فى عاصمتىّ البلدين قد أعطيتا مضموناً جديداً للعلاقات الأرمنية العراقية .

هذا ، وقد شكر السفير العراقى وزير الخارجية على الاستقبال ، وأكد أنه سيبذل قصارى جهده لتطوير التعاون الثنائى فى المجالات المختلفة . وأضاف بأن العراق تُعطى أهمية لتوسيع وتعميق التعاون المتبادل مع أرمينية الصديقة . كما أشار إلى المساهمة البناءة التى تقوم بها الطائفة الأرمنية بالعراق فى تطور البلاد وتنميتها . وخلال المقابلة ، تطرّق الجانبان إلى التطورات الجارية فى الشرق الأدنى ، وكذلك الخطوات التى تُتخذ من أجل استقرار العراق واستتاب الأمن فيها .